

INTERTEXTOS MUSICALES Y REFERENCIAS SONORAS EN EL CUENTO DE FANTASMAS ESPAÑOL

Ana PIÑÁN ÁLVAREZ
Universidad de Estudios Internacionales de Kanda
ORCID: 0000-0002-7854-4548

Resumen:

A lo largo del presente artículo examinaremos cómo el motivo fantástico y el musical se entrelazan dentro de cuatro cuentos de fantasmas españoles: «Maese Pérez el organista» (1861), «El miserere» (1861), «Si tú me dices ven» (1989) y «Hungry for your love» (2010). Los dos primeros relatos fueron compuestos por Gustavo Adolfo Bécquer, y los dos últimos, por Antonio Muñoz Molina y Patricia Esteban Erlés, respectivamente. En todos ellos se aprecia un vínculo ostensible entre el espectro y la música, elementos ambos propiciatorios del encantamiento que se describe en los textos. Estudiaremos, entonces, la función que en las anteriores composiciones asume el diálogo intermedial e intertextual que se establece entre la música y la ficción literaria.

Palabras clave: Fantasma. Música Fantástico, Intertextualidad. Cuento español

Abstract:

Throughout this article, we will examine how fantastic and musical motifs intertwine in four Spanish ghost stories: «Maese Pérez the Organist» (1861), «El Miserere» (1861), «Si tú me dices ven» (1989),

and «Hungry for Your Love» (2010). The first two stories were composed by Gustavo Adolfo Bécquer, and the last two by Antonio Muñoz Molina and Patricia Esteban Erlés, respectively. In all of them, there is an obvious connection between the ghost and music, both of which facilitate the enchantment described in the texts. We will then study the function that the intermedial and intertextual dialogue established between music and literary fiction assumes in the previous compositions.

Key Words:

Ghost. Music. Fantastic. Intertextuality. Spanish short story

Introducción

Perseguimos en este artículo estudiar la presencia del componente musical en el cuento de fantasmas español partiendo de la premisa de que ambos elementos, espectro y música, asumen desde antaño el poder del encantamiento. Concretamente, nos proponemos examinar cuatro relatos que advierten desde el propio título la importancia que la música tendrá en la trama fantástica: «Maese Pérez el organista» (1861) y «El miserere» (1862), ambos de Gustavo Adolfo Bécquer, «Si tú me dices ven» (1989), de Antonio Muñoz Molina, y «Hungry for your love» (2010), de Patricia Esteban Erlés. Como cuentos fantásticos, las cuatro composiciones pretenden «desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real», propósito con el que David Roas (2019, 81) distingue el género. El elemento fantástico que irrumpie para cuestionar nuestra realidad es el fantasma, ser de carácter «intersticial» para Noël Carroll (2005, 81) por disfrutar de una existencia más allá de la muerte. «La vida de los muertos» es, además, uno de los motivos recurrentes de la literatura fantástica, tal y como apunta Remo Ceserani (1999, 117). Y entre las tramas articuladas alrededor de este eje semántico se encuentran las historias que «implican el retorno de la muerte de alguien que se ha dejado algo por decir o por hacer» (Carroll, 2005, 201). Esta es precisamente la intención con la que se manifiestan los espectros de los relatos objeto de nuestro estudio, motivación que acusa, a su vez, una evidente inspiración musical.

En su ensayo *Musicalization as fiction* (1999), Werner Wolf (1999, 71) alude a la potencial imitación, evocación o tematización de la música que puede tener lugar en el interior de un texto narrativo. En los cuentos seleccionados, la interacción entre literatura y música se sitúa dentro de la «intermedialidad extrínseca literaria con aparición de componente musical» que mencionan en su trabajo Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (2024, 162). Las referencias musicales que incursionan en el terreno de estas ficciones, por otro lado, son de índole «*diegética*», pues forman parte esencial de la línea argumental. En este sentido, como puntualiza Antonio Castro Balbuena (2022, 103), la implicación del receptor en el relato será fundamental a la hora de interpretar el sentido del mismo. Así pues, a lo largo de las páginas que conforman el presente artículo, examinaremos el estrecho vínculo que mantienen literatura y música en algunos cuentos de fantasmas españoles donde la dimensión musical articula, modula y determina los aspectos narrativos y descriptivos del texto literario.

De cantos, encantamientos y lugares encantados

Las propiedades extraordinarias atribuidas desde antaño a la música provienen del mito de Orfeo, donde la «unión de la melodía y la palabra» logra apaciguar a las fieras, controlar los elementos de la naturaleza e, incluso, conmover a las divinidades del inframundo (Rodríguez López, 2016, 175). Además, la tradición platónica confiere a la palabra unas cualidades mágicas, por su carácter musical, que asumen poetas renacentistas, como Fray Luis de León, pensadores ilustrados, como Swedenborg o Hamann, y escritores románticos, como Coleridge o Herder, entre muchos otros (Comellas, 2000, 27-29). Así las cosas, en época romántica Hoffmann «convierte la música en la puerta mágica a reinos superiores, ajenos al nuestro de los sentidos, y cuyas emociones son intraducibles a otro idioma cualquiera» (Comellas, 2000, 41).

Pero también los griegos asociaban el encanto con los muertos, cuyas almas trataban de invocar mediante unas placas de plomo de tamaño reducido llamadas *katadesmoi* o *tabellae defixionum*: todas las *defixiones* declaran la voluntad de subyugar a alguien en contra de sus deseos y sin que sea consciente de ello, para lo que se

evocaba principalmente a Hermes, Hécate y Perséfone (González González, 2018, 105-108). Haciendo uso de estas tablillas de maldición que llevaban escrito el nombre de la persona sobre la que recaería el encantamiento, se pretendía sobre todo ganar litigios, pero también hacer justicia o conseguir el amor de la persona deseada (González González, 2018, 105-106).¹

De esta suerte, no resulta extraño que la noción de casa encantada provenga también del mundo grecolatino. El relato fundador del tópico de la casa encantada en Occidente, como sostienen Francisco García Jurado (2011, 22) y Eduardo Berti (2009, 23), es una historia que cuenta Plinio el Joven a su amigo Sura en la carta número veintisiete del séptimo volumen de su colección de epístolas.² El cuento narrado por Plinio en esta carta establece un modelo narrativo y descriptivo que van a reproducir siglos después las narraciones góticas (García Jurado, 2002, 62), y que propaga la imagen del fantasma que arrastra cadenas en la modernidad (González-Rivas Fernández y Mircala, 2014, 289). El castillo gótico es sustituido por la casa en el cuento romántico estadounidense (Llopis, 2013, 99) y, durante la época victoriana, las historias de miedo adquieren la forma de la *ghost story*, definida por «da brevedad, el realismo y ciertas dosis de humor» (Llopis, 2013, 133). En España, la literatura fantástica circuló exitosamente a través de las múltiples

¹ Era común enterrar las *defixiones* en las tumbas de los *aoroi* y de los *biaiothanatoi* por las peculiaridades que había tenido su deceso (González González, 2018, 106). En primera categoría de fantasmas griegos, los *aoroi*, se incluía a aquellos que difuntos «insatisfechos», mientras que la segunda, los *biaiothanatoi*, estaba conformada por «los que mueren violentamente y buscan venganza» (Buxton, 2014, 48).

² En la carta en cuestión se narra la manifestación de un fantasma en una casa que el filósofo Atenodoro logra desencantar enterrando los restos mortales del aparecido. El relato de Plinio aparece reescrito de modo casi análogo en la obra de Luciano de Samósata *Cuentistas o el descreído* (Berti, 2009, 23). Además, la comedia de Plauto *Mostellaria* o *La casa encantada* tiene también como eje argumental una casa encantada por el fantasma, aunque inventado, de un tal Diapontio que fue asesinado y cuyo cadáver se halla enterrado de mala manera bajo sus cimientos (Ogden, 2014, 112). Esta comedia es una adaptación de una obra griega anterior titulada *Phasma*, hoy perdida, que probablemente escribiera Filemón (Ogden, 2014, 112). El título de la obra de Plauto remite al diminutivo de *monstrum*, término que también aludía a los fantasmas: *mostella* (Lecoteux, 1999, 134).

revistas que salieron al mercado editorial en el siglo XIX (Roas, 2022, 165).³ Los cuentos legendarios son la vía más fecunda por la que se manifiesta lo fantástico durante la primera mitad del siglo XIX y su cultivo se debe al interés que las tradiciones populares despertaban en los románticos (Roas, 2022, 230).⁴ El espacio y el tiempo de la narración suelen amoldarse a la atmósfera propia de las leyendas en las que estos relatos se basan, siendo la localización rural y la ambientación en un tiempo pasado —especialmente en la Edad Media— las coordenadas espacio-temporales preferentes (Roas, 2011a, 28). Así, en esta tipología de relatos, los emplazamientos donde transcurre la acción no solamente ocupan un lugar preponderante en la narración sino que «suelen ser testigos de algún hecho sangriento y quedan de alguna forma malditos, por lo que se producen hechos extraordinarios en su interior o en sus inmediaciones» (Trancón Lagunas, 1999, 157). Una característica más de esta tipología de cuentos es el empleo de «la narración enmarcada como esquema estructural básico» (Roas, 2011a, 28).

David Roas (2022, 234-235) menciona el relato de Eugenio de Ochoa publicado en *El Artista* en 1835 y titulado «El castillo del espectro» como un magnífico ejemplo de narración fantástica legendaria, donde al final del cuento la voz popular asegura que el fantasma de un malvado conde deambula por las ruinas del castillo y por el torrente que frente a él corre. De este modo, el castillo se convierte en uno de los espacios legendarios encantados más recurrentes en los relatos decimonónicos publicados en la prensa, como se puede apreciar también en «Beltrán. Cuento fantástico», de José Augusto de Ochoa, publicado en septiembre de 1835 en *El Artista* o en «El amor de la castellana. Leyenda», publicado en noviembre de 1851 en *Semanario Pintoresco Español* y escrito por Santiago Iglesias. Pero el castillo no es el único lugar susceptible de

³ Borja Rodríguez Gutiérrez (2019, 171) destaca al fantasma como uno de los motivos más recurrentes dentro de los numerosos relatos publicados en la prensa romántica.

⁴ Entre las influencias que acusa el cuento legendario observa David Roas (2022, 232) la de la novela gótica, perceptible sobre todo en la escenografía que traspasa a los relatos —naturaleza sublimada, presencia de castillos, criptas o lugares encantados y aprovechamiento del arsenal macabro— y en el enredo de índole amoroso que desencadena los acontecimientos trágicos y sobrenaturales.

ser hechizado: en «Los maitines de Navidad. Tradición monástica», de José J. Soler de la Fuente, publicado en abril de 1860 en *El Museo Universal*, el lugar embrujado por la presencia espectral es una iglesia; y en «La corredoira. Leyenda gallega», de Fernando Fulgosio, publicado también en *El Museo Universal* en 1865, el fantasma se manifiesta en un espacio agreste llamado la corredoria.

Espacios doblemente encantados en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer

El importante vínculo que puede apreciarse en la obra de Bécquer entre la palabra y el referente musical es una característica apuntada por Manuel García-Viñó (1970, 39-40), Mercedes Comellas (2000) o Armando López Castro (2003).⁵ Asimismo, Manuel García-Viñó (1970, 71-84) destaca también la «vivencia religiosa» y la «presencia tangible del más allá» como motivos temáticos preponderantes dentro de la producción cuentística de Gustavo Adolfo Bécquer. Por consiguiente, sobresale en el conjunto de motivos que conforman el cosmos de sus relatos poetizados la presencia del fantasma que ha de resolver sus asuntos pendientes, tal y como advierte Amelina Correa Ramón (2021, 95). Es decir, en las narraciones becquerianas la función que desempeña la música es, en estrecho diálogo con la visión de Hoffmann, «la de acompañar a las fuerzas misteriosas de lo sobrenatural» (Comellas 2000, 43). En este sentido, Pascual Izquierdo (1996, 20) no deja de ensalzar la excelsa calidad que denotan las leyendas de Bécquer, en comparación con las compuestas por otros autores, particularidad que entraña «la culminación, superación y aniquilamiento de un género». Y de idéntica opinión es Rafael Llopis (2013, 87) cuando afirma que sus relatos «pasaron sin dejar herederos».

⁵ La formación musical del poeta comienza durante su estadía en Sevilla, entre 1848 y 1854, cuando, tal y como explica Julio Nombela en *Impresiones y recuerdos*, Bécquer adquirió una especial predilección por las óperas italianas en boga, a cuyas representaciones acudía regularmente (López Castro, 2003, 190). A partir de 1859, su interés en las artes musicales se acrecienta cuando comienza a visitar las estancias de la familia Espín (López Castro, 2003, 191). Durante estos años compone el grueso de los poemas que conforman sus *Rimas*, repletos en su mayoría de alusiones musicales (López Castro, 2003, 191).

Como pone de manifiesto Armando López Castro (2003, 196), la combinación del verbo y el sonido adquiere una importante presencia en las leyendas «Maese Pérez el organista» y «El miserere», donde «la palabra es música y se hace sentir por la música». En la primera composición, publicada en *El Contemporáneo* los días 27 y 29 de diciembre de 1861, Bécquer actualiza una leyenda de origen sevillano que transcurre durante el reinado de Felipe II. Se despliega en el texto «un diálogo entre la tierra y el cielo, entre lo humano natural y lo divino sobrenatural a través del emisario angélico que encarna el protagonista» (Alcalá Castilla, 1997, 18). Así, el personaje principal —que da título a la leyenda— es un organista ciego, pobre y bondadoso, llamado maese Pérez, quien «primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito» (Bécquer, 1996, 220). A consecuencia de su fama, la iglesia del convento de Santa Inés siempre se abarrotaba durante la misa del gallo para escuchar la melodía celestial que produce el órgano de maese Pérez. Sin embargo, el músico fallece una Nochebuena, en el mismo instante de la consagración, ante todos los presentes en el recinto sagrado. Al año siguiente, ocupa su lugar en la tribuna un nuevo organista que, contra todo pronóstico, logra arrancar del instrumento los mismos divinos acordes que Maese Pérez:

Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio, notas sueltas de una melodía lejana que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento; rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia, trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores como una saeta despedida a las nubes; estruendos sin nombre, imponentes como los rugidos de una tempestad; coros de serafines sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende, himnos alados que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y sonidos... todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca. (Bécquer, 1996, 229).

A pesar de que el concierto es un éxito, el nuevo organista —pálido al bajar de la tribuna— rehúsa tocar de nuevo el órgano de la iglesia de Santa Inés. Al cabo de otra Nochebuena, es la propia hija de Maese Pérez quien, a petición de la priora del convento, lo reemplaza. La hija, no obstante, confiesa su temor a «una cosa sobrenatural», ya que la noche anterior le pareció haber visto a su padre con las manos sobre el órgano y creyó haber escuchado sus acordes: «el órgano sonaba, pero sonaba de una manera indescriptible» (Bécquer, 1996, 231). Esa misma noche, durante la consagración, la melodía del órgano sobre la tribuna hace gritar a la hija de maese Pérez, quien incita a los feligreses a contemplar el prodigo: «Todo el mundo fijó sus miradas en aquel punto. El órgano estaba solo, y, no obstante, el órgano seguía sonando...; sonando como sólo los arcángeles podrían imitarle en sus raptos de místico alborozo» (Bécquer, 1996, 233).

María Alcalá Castilla (1997, 12) plantea que las coordenadas-espacio temporales en las que tiene lugar el portento divino adquieren en este relato «un valor simbólico». El fantasma se manifiesta ante los feligreses por la noche, durante la misa del Gallo celebrada en la iglesia del convento de Santa Inés y, específicamente, en el momento de la consagración, que es, según indica María Alcalá Castilla (1997, 20) cuando «se produce la transubstanciación». Por lo que se refiere al espacio, María Alcalá Castilla (1997, 16) hace hincapié en la fascinación que los monasterios ejercían sobre el autor en tanto que son «lugares cargados de misterio y de pasado». En este sentido, cobra relieve la aparición del espectro ante su hija la noche previa a la celebración de la misa del gallo dentro del templo lóbrego y solitario:

La iglesia estaba desierta y oscura... Allá lejos, en el fondo, brillaba como una estrella perdida en el cielo de la noche una luz moribunda...: la luz de la lámpara que arde en el altar mayor... A sus reflejos debilísimos, que sólo contribuían a hacer más visible todo el profundo horror de las sombras, vi..., lo vi, madre, no lo dudéis; (Bécquer, 1996, 231).

El interior de este oscuro convento, durante una noche especialmente trascendente, termina encantado por dos elementos

indisociables en el relato: la música y el espectro. La música proviene del órgano: «el objeto único, insustituible, necesario para que se produzca el milagro» (Alcalá Castilla, 1997, 16). Su pertinencia para la irrupción del fenómeno imposible queda al descubierto ya en el prólogo que acompaña la narración, cuando se anticipa el cese de las apariciones del organista una vez que acomodan en la tribuna un órgano nuevo. Pero, como indica Izquierdo (1996, 60), a su vez, el instrumento continúa sonando gracias al fantasma: «Es el espíritu del artista quien sigue imprimiendo a su órgano mágico sublimes calidades». Es decir, el muerto representa a un «santo varón» bendecido con un don que se manifiesta a través de la música: «las voces de su órgano son voces de ángeles» (Bécquer, 1996, 222). Así, como apunta María Alcalá Castilla (1997, 19), el sonido que sale del órgano de maese Pérez «posee un poder especial» que commueve y embriaga a todo el que lo escuche. Y esa melodía encantada es suficiente para revelar la milagrosa presencia del fantasma —la figura espectral solo se hace visible ante su hija— cuando toca el órgano con la inconfundible gracia divina que distingue al artista. En definitiva, en este cuento, donde «Bécquer traduce a palabras [...] la propia música de los arcángeles» (García-Viñó, 1970, 26), asistimos al encantamiento de un monasterio sevillano durante la misa de gallo, cuyos oyentes escuchan encandilados los sublimes acordes de un órgano tocado por las invisibles manos de un espectro.

Por lo que se refiere a la leyenda titulada «El Miserere», también se publicó en *E/Contemporáneo*, concretamente el 17 de abril de 1862.⁶ En este relato, «Bécquer va a transcribir a palabras el efecto producido por la música» (García-Viñó, 1970, 30).⁷ La cualidad melódica del relato aparece declarada en el propio título, alusivo a un himno litúrgico: «significa literalmente en latín “Apiádate” o “Ten piedad”, inicio del salmo bíblico en que el rey

⁶ Fecha que coincide justamente con el Jueves Santo (Correa Ramón, 2021, 97).

⁷ Leyendas como «El Miserere» o «Maese Pérez el organista» ponen de manifiesto el valor que Bécquer concedía a la música, además de sus propias circunstancias vitales, como el nacimiento en un linaje de artistas o la caja de música y el clavicordio que pertenecían al escritor y que fueron mencionados por su sobrina (Correa Ramón, 2021, 95). Además, la música también estará presente en la vida del poeta a través del amor, dado que el padre de Julia Espín, como refiere Izquierdo (1996, 18), y ella misma tuvieron una estrecha relación con este arte.

David pide perdón a Dios por el pecado de lujuria y adulterio que cometió con Bethsabé» (Correa Ramón, 2021, 96). Específicamente, se trata del salmo 51 contenido en el *Libro de los Salmos*, cántico que alude a la condena posterior a la aceptación de las propias faltas (López Castro, 2003, 198). El Miserere de la leyenda constituye «algo inefable, un canto que no puede ser descrito con palabras humanas ni trasladado a perecederas notas musicales» (Correa Ramón, 2021, 104). Para describir estos cantos imposibles, Bécquer recurre a la estética de lo sublime característica de las narraciones románticas:

[...] aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos. Todo esto era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse; algo más que parecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno de contrición del rey salmista, con notas y acordes tan gigantes como sus palabras terribles. (Bécquer, 1996, 271).

También advierte Amelina Correa Ramón (2021, 95-96) que el anuncio del papel central que va a desempeñar la música en esta leyenda prosigue dentro del prólogo con el encomio que el narrador dedica al cuarto arte. Y es que el cuento se abre con el hallazgo, por parte del narrador extradiegético, del misterioso *Miserere* dentro de la abadía de Fitero, cuyas macabras frases redactadas en alemán lo conducen a interrogar a un anciano, personaje que le confía la leyenda. Esta trata sobre un músico peregrino que busca expiar sus pecados de juventud componiendo un *Miserere* tan sublime que despierte la misericordia divina. Para que le sirva de fuente de inspiración, un pastor le propone escuchar el *Miserere de la Montaña*, el cual emerge de las ruinas de un monasterio donde fueron asesinados siglos atrás los monjes que lo habitaron. Debido a que los religiosos murieron en pecado, «vienen aún del purgatorio a impetrar su misericordia cantando el *Miserere*» (Bécquer, 1996, 267).

El músico parte hacia el monte para ser testigo del fenómeno sobrenatural que únicamente puede escucharse durante las noches de Jueves Santo. La manifestación de los difuntos monjes viene anunciada por el sonido de unas campanas inexistentes y por la súbita iluminación de los restos de un monasterio carente de antorchas. Es entonces cuando el peregrino contempla atónito la reconstrucción del derruido lugar sagrado, como si se tratara de la reanimación de un cadáver. A continuación, escucha un coro de voces sepultadas y, seguidamente, divisa a los monjes pecadores que imploran perdón cantando un insólito *Miserere*:⁸

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes, que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio, salir del fondo de las aguas y, agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo en voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, primer versículo del salmo de David:

—*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!*
(Bécquer, 1996, 270-271).

A partir de entonces, el músico se dedica con fervor a componer el *Miserere* que lo redima ante Dios, pero las dificultades para lograrlo terminan llevándolo a la tumba. De esta suerte, el peregrino fallece sin haber concluido su manuscrito, que terminó custodiado en la abadía hasta que fue hallado por el narrador mientras se encontraba de visita en el templo. Este segundo cuento

⁸ Amelina Correa Ramón (2021, 98-104) también observa puntos en común entre «El *Miserere*» de Bécquer y el cuento «Los Maitines de Navidad. (Tradición monástica)» de José Joaquín Soler de la Fuente, publicado en *El Museo Universal* dos años antes, tales como los monjes espirituales, los títulos musicales, los subtítulos de índole sacra («Leyenda religiosa» y «Tradición monástica»), el tema «de la culpa y el arrepentimiento», la fecha religiosa como marco temporal para la irrupción de lo sobrenatural, la naturaleza sublimada, el espacio del monasterio o la manifestación de los muertos precedida de una apreciación sonora.

de Bécquer también desarrolla la historia de un emplazamiento encantado, cimento habitual de los relatos legendarios, donde las coordenadas espacio-temporales que enmarcan la aparición espectral tampoco son azarosas: esta se produce en un monasterio en ruinas que resurge de sus despojos, junto con los muertos que moran en su interior, tras el son de las campanas una noche de Jueves Santo. En ambos relatos, por lo tanto, el componente musical y la presencia de ultratumba constituyen, de manera conjunta, el germen fantástico de la leyenda, ambientada en unas circunstancias precisas que potencian el alcance del fenómeno trascendente.

Por último, de los cuatro posibles vínculos que Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (2024, 162) formulaan para explicar los diferentes lazos que pueden unir la literatura y la música, en las leyendas de Bécquer que acabamos de comentar estamos ante un «texto literario no original para música no original».⁹ En otras palabras, tanto la melodía celestial del primer relato como el macabro salmo del segundo no solamente son piezas musicales originales de las narraciones de Bécquer, sino que sus posibilidades sonoras quedan absolutamente circunscritas a las palabras del texto. A este respecto, cobra sentido el concepto de Scher de *música verbal* que, para Antonio Castro Balbuena (2022, 101-102), se dividiría en dos variantes: una que recrea un texto musical auténtico y otra que crea una composición original o «música ficticia». Por lo tanto, la sobrecededora melodía descrita en las leyendas bécquerianas es música compuesta por el verbo, de consistencia fabulosa —pareja a la irreabilidad del fantasma—, imposible de reproducir físicamente por instrumento alguno. En consecuencia, el lector es el único receptor de esta música imaginada que resuena únicamente a través de la palabra. Y la melodía de ultratumba se circunscribe, asimismo, al espacio fantástico-legionario, producto de la apropiación simultánea que del mismo hacen la música y el fantasma.¹⁰

⁹ Los tres restantes son: «a) texto literario original para música original; b) texto literario no original para música original; c) texto literario original para música no original» (Badía Fumaz y Marías, 2024, 162).

¹⁰ En lo que concierne al «espacio musical» defendido por Scher, Antonio Castro Balbuena (2022, 103-104) hace hincapié en que la música evocada por un personaje «puede enlazarse al espacio mediante una relación metonímica».

«Si tú me dices ven» (1989), de Antonio Muñoz Molina

Otro cuento de fantasmas español que acusa una estrecha relación, de carácter intertextual, entre música y literatura es la narración «Si tú me dices ven», de Antonio Muñoz Molina. Se trata de un relato publicado originalmente en la antología de 1989 *Cuentos de terror*, pero que más adelante sería recogido también en los libros *Nada del otro mundo* (1993) y *No hay dos sin tres, historias del adulterio* (2000) (Payán, 2014, 146). La trama se articula alrededor de la relación adúltera que mantienen Guzmán, un escritor de artículos sobre arte, y Susana, una mujer casada que le ha prometido abandonarlo todo para comenzar una nueva vida junto a él en otra ciudad. De este modo, el cuento se abre con la llegada de Guzmán al apartamento que ha alquilado para los dos, desde el que aguarda impaciente una llamada de su amante. La primera noche que pasa en su nuevo hogar es perturbado por el eco de unos pasos y el sonido de unos lamentos. Aterrorizado, Guzmán no se atreve a encender la luz ni a salir de debajo de las sábanas. Piensa que no ha cerrado bien la puerta y que alguien con malas intenciones se ha introducido en el apartamento. Sin embargo, cuando por fin revisa la cerradura, se da cuenta de que ninguna persona ha podido entrar. Regresa a la cama y, entonces, siente que hay una presencia junto a él acariciando un mueble de madera: «ese roce no contenía una amenaza sino una súplica» (Muñoz Molina, 2017, 200).

Al día siguiente trata de comunicarse con Susana sin éxito. De madrugada, vuelve a inquietarlo un extraño sonido que escucha cerca de la puerta: «como una llave que rozara el metal de una cerradura sin acertar a abrirla» (Muñoz Molina, 2017, 203-204). A continuación, oye de nuevo los misteriosos pasos, «que de pronto no le parecieron los de un invasor, sino los de alguien muy cansado, que ha caminado mucho y arrastra con desgana los pies» (Muñoz Molina, 2017, 204). Y escucha también un llanto más descorazonador que el de la noche anterior: «sugería un dolor lentísimo, como el de un enfermo que está solo y no puede dormir» (Muñoz Molina, 2017, 204). Entonces, decide abandonar el edificio en mitad de la noche y telefonea a la casa de Susana desde la cabina que hay junto al río. Sin embargo, contesta el marido de ella, quien

le revela una verdad atroz: la noche anterior asesinó a Susana cuando descubrió que iba a abandonarlo. Es en ese preciso instante cuando cobran sentido las extrañas presencias que Guzmán ha estado percibiendo en el departamento, sobre todo cuando dirige la mirada hacia los balcones y divisa una silueta humana. Regresa al departamento y se detiene frente a la puerta: «escuchó un leve giro de los goznes y le pareció que el pequeño ojo de cristal lo estaba mirando. Guardó la llave, apoyó la mano en la puerta, no le hizo falta empujarla para que se abriera, invitándole» (Muñoz Molina, 2017, 207).

José Luis Fernández Arellano (2013, 340) considera que el cuento presenta, a pesar del título «muy latino», similitudes con «La esquina alegre», de Henry James.¹¹ Y es que, como subraya Juan Jesús Payán (2014, 143), el texto de Muñoz Molina constituye una renovación de las convenciones de la *ghost story*. La actualización se lleva a cabo por medio de tres significativos componentes, el teléfono, el río y el bolero, que tratan de desvelar la verdad oculta en el otro lado (Payán, 2014, 149).¹² Esta verdad remite a la ausencia/presencia de Susana, el fantasma, una mujer que, precisa Jesús Payán (2014, 154) «se halla entre la voluntad de dos hombres» y cuyo nombre remite al capítulo 13 del libro de Daniel, donde una mujer de idéntico nombre es juzgada por un adulterio que no cometió y solo la mediación del profeta la salva de la muerte. La liberación del personaje en el relato de Muñoz Molina viene posibilitada por los beneficios que le otorga su nuevo estado *post mortem*: «el suyo es un triunfo que sucede a la muerte y que entre las esferas de marido y del amante invoca un tercer espacio simbólico

¹¹ El cuento de Henry James, no obstante, se desarrolla alrededor del motivo del doble, pero el protagonista, Spencer Brydon, también ocupa una casa donde sus sensaciones, acciones, y suposiciones, derivadas de la pugna que mantiene con su *alter ego*, se convierten en el centro absoluto del relato.

¹² El ruido que hace la corriente del río contiguo al edificio expone la presencia ultraterrena: «Cuando el río se escuchaba más fuerte desaparecían los pasos y él pensaba que ya podría dormirse otra vez» (Muñoz Molina, 2017, 198). Las fuentes del significativo estrépito del río las encuentra Jesús Payán (2014, 149-150) en el libro de Ezequiel y en el Apocalipsis, donde las alusiones a las aguas del río «aparecen vinculadas a la presencia divina y la gloria de salvación más allá de la muerte».

de resistencia, el espacio fantástico» (Payán, 2014, 154). De esta suerte, es el espectro de la muerta quien termina haciéndose con el control de la casa ante la impotencia de su amante. Así, podemos considerar esta historia como el origen de lo que será un hogar encantado, con la invasión del espacio por parte del fantasma y la entrada final del inquilino en la vivienda. De hecho, el propio personaje presente que «el apartamento iba a serle hostil» y que «estaba cometiendo una usurpación» (Muñoz Molina, 2017, 203). Porque el fantasma ya se ha instalado en la casa, solo que Guzmán no es plenamente consciente —o no quiere serlo— de que estaba allí desde el principio: «alguien que lo había rondado invisiblemente desde la primera noche y lo había llamado sin que él llegara a comprender nada, sin que él se atreviera a abrir los ojos» (Muñoz Molina, 2017, 206-207).

La venida del espectro, no obstante, es vaticinada en el título del relato: «Si tú me dices ven». En consecuencia, el título encierra una profunda significación que, como expone Jesús Payán (2014, 157), queda al descubierto en las resemantizaciones que adquiere el verso dentro del texto, comenzando por el recuerdo que Guzmán tiene de la entregada mujer (Payán, 2014, 157):

[...] Le extrañaba que otros hombres pudieran amar a mujeres que no eran como ella; le extrañaba más aún que, entre todos los hombres del mundo, ella lo hubiera elegido y que para quedarse con él hubiera renunciado a todo, incluso a la prosperidad y a la decencia. «Si tú me dices ven, le había dicho Susana, citando la letra de un bolero que los dos preferían: «Si tú me dices ven, lo dejo todo.». (Muñoz Molina, 2017, 201).

El sentido del verso vuelve a alterarse hacia el final del relato, cuando Guzmán tararea el bolero de regreso al apartamento, momentos antes de entrar en él y presintiendo ya lo que aguarda en su interior:¹³

¹³ «Con su ingreso al otro lado del umbral se consume la reversión del ciclo. Si Susana abandonó mundo y vida por Guzmán, ahora, a cambio, él pasa a entregar todo cuanto identifica la vida humana por ella» (Payán, 2014, 158-159).

Enaltecido por la lucidez y el espanto, Guzmán entró en el portal y oyó cerrarse lentamente tras él la puerta de la calle, caminando ahora hacia la luz del ascensor, acordándose de aquella canción, repitiendo sus versos, si tú me dices ven. [...] (Muñoz Molina, 2017, 207).

Como pone de relieve Payán (2014, 149), la música es en última instancia el elemento que conecta el mundo de los vivos con el de los muertos: «el bolero se presenta al final a lector y personaje como único puente de comunicación efectivo entre los amantes a uno y otro lado del umbral fantástico» (Payán, 2014, 149). Así pues, el relato de Antonio Muñoz Molina nace del verso de una canción que, removido de su contexto original, adquiere un significado diferente dentro del nuevo texto donde se inserta. Por lo tanto, nos encontramos con el caso señalado por Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (2024, 162) de un «texto literario original para música no original», aunque el intertexto musical que titula la nueva composición se halle completamente resignificado, pues la romántica frase del bolero se convierte en amenaza de ultratumba en el cuento de fantasmas de Muñoz Molina. Una amenaza que se hace efectiva cuando descubrimos que el espectro, fiel a la consigna de la canción, ha venido finalmente al lugar acordado. Porque la música es la voz inaudible de la mujer muerta, con la que anuncia su llegada a un espacio ya para siempre suyo. Ese nuevo espacio, musical y fantástico, es, además, producto de la reinterpretación del bolero que el lector hace dentro del cuento de fantasmas.

«Hungry for your love», de Patricia Esteban Erlés

El cuento «Hungry for your love», de Patricia Esteban Erlés, perteneciente al libro *Azul ruso* (2010), es también, como el de Muñoz Molina, un relato compuesto alrededor de un intertexto musical. El título remite a la canción homónima de Van Morrison, lanzada en 1978. Es este un relato de fantasmas donde, como advierte Ana Abello Verano (2023, 181), nos encontramos ante la «dificultad de distinguir entre un lado y otro». La historia narrada en

el cuento trata sobre una mujer que espera impaciente la llamada de su pareja en la soledad de un apartamento:

POR FAVOR, DIOS MÍO, haz que me telefonee ahora. Oh, Dios, que me llame. No pediré nada más, te lo prometo. Te costaría tan poco, Dios mío concédeme esa pequeñez... Que me telefonee ahora mismo, nada más. Por favor, Dios mío, por favor, te lo ruego. (Esteban Erlés, 2010, 91).

El inicio del relato acusa también una significativa influencia del cuento «A Telephone Call» (Una llamada telefónica), publicado en 1928, de la escritora estadounidense Dorothy Parker (Eudave, 2023, 178). La historia de Parker comienza de idéntico modo, con la narradora protagonista implorando al Cielo que su amante la llame por teléfono:

Por favor, Dios, déjalo llamarla ahora. Querido Dios, déjalo llamarla ahora. No voy a pedirte nada más, de verdad que no lo haré. No es mucho pedir. Sería tan poco para ti, Dios, una cosa tan, tan pequeña. Solo déjalo llamarla ahora. Por favor, Dios. Por favor, por favor, por favor. (Parker, 1998, 14).

De este modo, el relato de Esteban Erlés se desarrolla en claro diálogo con el de Parker. Ambas mujeres, en un constante monólogo interior, hablan consigo mismas mientras suplican incesantemente a Dios. Aunque el hombre con quien mantenía una relación sentimental le había asegurado que nunca más volvería a llamarla, la mujer que protagoniza el cuento de Esteban Erlés está convencida de que tarde o temprano escuchará el teléfono. Por esta razón, pone en el tocadiscos una y otra vez la canción favorita de su pareja, «Hungry for your love», pensando en que él la escuche cuando por fin llame. Cuando eso suceda, la mujer ya tiene pensado cuál va a ser su discurso:

Lo hará, y entonces yo le diré que las cosas ahora van a ser diferentes. Le diré, ves, el Gato ya no me tiene miedo, ahora

me mira tan tranquilo mientras doy vueltas alrededor de la mesa, hablándole al teléfono, a veces hasta tengo la sensación de que soy su mascota y estoy aquí sólo para divertirle. (Esteban Erlés, 2010, 91).

También la protagonista de «A Telephone Call» asegura que se comportará muy bien con su amante cuando reciba su llamada: «¡Oh, si él me llamara, no le diría que he estado triste por su culpa. A ellos no les gusta la gente triste. Sería tan dulce y alegre que no podría evitar sentir algo por mí. Si tan solo me llamara. Si tan solo me llamara» (Parker, 1998, 18). De esta suerte, perder el cariño del hombre se convierte en motivo de terrible inquietud para ambas protagonistas. Carol, que así se llama la protagonista de «Hungry for your love», ha tenido un accidente automovilístico que la ha dejado impedida de una pierna y atribuye a este defecto la ausencia de comunicación: «Y ahora no llama. Será por la cojera, dice una voz maligna en mi interior» (Esteban Erlés, 2010, 94). No obstante, a diferencia del cuento de Parker, en el relato de Esteban Erlés la ansiada llamada sí se produce:

Hungry for your love. Suelto la muleta. Corro como corren las cojas, pegada a la pared, extendiendo los brazos como patas de araña, con el gesto torcido. Es él es él, Dios, es él. Suena distinto cuando él llama, pienso abalanzándome sobre la mesa, suena a «ya ves, te voy a querer siempre, por mucho que me joda». Me hago daño en el tobillo, pero atrapo el auricular mientras todavía suena, como un oso le arranca la trucha que no deja de retorcerse al agua del río. (Esteban Erlés, 2010, 94).

Cuando Carol contesta el teléfono, está dispuesta a confesarle que está «hambrienta por su amor», pero él se le adelanta y le anuncia que piensa vender el domicilio que compartían porque su relación se ha terminado para siempre. La canción termina y la mujer escucha al otro lado del teléfono una impactante revelación:

—Carol, no lo hagas más difícil. Tengo que seguir adelante y me resulta insopportable pensar en volver allí. No puedo vivir

en esa casa, no puedo continuar llamándote cada vez que te echo de menos. No es por la pierna, Carol, es que no quieres entenderlo. Cada vez que voy a darle de comer a Jim es como si fuera a encontrarte de pronto, saliendo de la ducha o en la habitación, tumbada en la cama con la persiana bajada a mediodía. Yo nunca te habría abandonado, aunque te hubieras quedado sin las dos piernas, sin brazos en el accidente seguiría contigo, pero no hubo nada que hacer, cuando regresé ya era tarde, Carol, ya te habían tapado con una manta. Vi tus zapatos, tu bolso. Tu pelo. No estás ahí, Carol, no estoy hablando contigo. Yo sólo marco el número, una y otra vez, llamo siempre aunque no quiera pero no estás, no me coges el teléfono. Soy yo quien quiere que estés, lo entiendes... (Esteban Erlés, 2010, p. 96).

Cuando Carol comprende que ya no pertenece al mundo de los vivos, le resultan insopportables los lamentos de quien fuera su pareja y le cuelga el teléfono de manera abrupta y definitiva: «Me niego a seguir oyendo sus gimoteos. Ya no cojeo cuando me acerco al tocadiscos y vuelvo a poner la aguja en su sitio» (Esteban Erlés, 2010, p. 96). Esta decisión que toma la protagonista al concluir la narración constituye una significativa diferencia con respecto al relato de Parker. Aunque en el cuento de Esteban Erlés la mujer también se encuentra en un principio rendida al hombre, al descubrir y aceptar su nueva naturaleza rompe de forma unilateral y categórica con los vínculos que la mantenían unida a su anterior vida. Permanece, eso sí, atada al hogar donde convivía con su novio, pero abandona completamente el compromiso de convertirse en otra mujer para recuperarlo. Como pone de relieve la especialista Natalia Álvarez Méndez (2022, 138), los «espíritus que no renuncian a permanecer en los que fueron sus hogares» y «aquellos que ponen de relieve el fracaso de las relaciones amorosas» son característicos de la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés. Así, si en el relato de Antonio Muñoz Molina la relación entre los dos amantes se mantiene más allá de la muerte —aunque con los roles invertidos— y el fantasma resuelve finalmente su asunto pendiente, en «*Hungry for your love*» la muerta renuncia a su propósito inicial porque su condición espectral la libera del mismo. En ambos textos, la muerte

brinda a la mujer no solamente la oportunidad de vivir una nueva existencia, sino de ser la dueña absoluta de esta «vida» ulterior. El fallido contacto a través del teléfono entre el vivo y la mujer fantasma también es otro aspecto que comparten los relatos de Muñoz Molina y Esteban Erlés.

Sin embargo, en «*Hungry for your love*» la música tampoco facilita la comunicación entre los personajes, pues el intento de ella por expresarle lo que siente a través de la canción no resulta efectivo por más que el disco esté sonando mientras el hombre recita su monólogo. Porque la música, al igual que la casa, se convierten al final del relato en propiedad exclusiva de Carol, quien ya no pretende renunciar a sí misma por su pareja. Así, el verso «*Hungry for your love*» conecta con la trama del relato de Dorothy Parker —una mujer sola en un apartamento esperando una llamada— pero adquiere un nuevo significado en el cuento de Patricia Esteban Erlés, donde la protagonista se libera del sentimiento expresado en la canción, pero no pierde su pasión por la música. Y es que no olvidemos que se llama Carol, nombre que remite tanto a la música como a los cuentos de fantasmas victorianos, especialmente a *A Christmas Carol* (1843), de Charles Dickens. No obstante, a diferencia de lo que le ocurre a Ebenezer Scrooge, quien se redime y cambia de vida a consecuencia de las admonestaciones que le llegan del más allá, los lamentos y llamadas de atención de su pareja no consiguen hacer claudicar a Carol al final de la historia. La mujer es el monstruo y decide mantenerse fiel a su naturaleza, lo que significa también aceptarse y mantenerse fiel a sí misma.¹⁴ De este modo, puesto que la escritora se propone en sus relatos descubrir «la perpetuación de los modelos de mujer implantados en nuestras sociedades» (Álvarez Méndez, 2022, 137), con su resolución final, el fantasma no hace sino desafiar las expectativas que la oprimían y liberarse de sus ataduras, tanto humanas como sociales. Es decir, en «*Hungry for your love*» tenemos también un «texto literario original para música no original», donde todas las referencias intertextuales —literarias y musicales— se reinterpretan al final del relato con la determinación irrevocable de su protagonista, quien, en su condición fantástica,

¹⁴ El recurso de otorgarle voz al ser del otro lado es una de las singularidades que David Roas (2011b, 306) aprecia en los relatos fantásticos españoles de las últimas décadas.

rompe al mismo tiempo tanto con los textos precedentes como con los arquetipos femeninos establecidos.

Conclusiones

La música y los fantasmas detentan desde la Antigüedad el poder del encanto. En algunos textos pertenecientes a la narrativa española breve podemos observar cómo la injerencia sonora y la espectral se combinan en el relato para explorar fórmulas novedosas de encantamiento en el cuento de fantasmas. Es el caso de los relatos de Gustavo Adolfo Bécquer «Maese Pérez el organista» y «El miserere», los cuales describen el embrujo dual de espacios ligados al credo religioso donde espectros y referencias musicales conforman un solo fenómeno imposible. La música que producen los fantasmas de estas dos leyendas —melodías celestiales y salmos redentores— se compone por medio del verbo y resulta imposible de traducir al lenguaje sonoro. Se trata por lo tanto, de piezas tan fantásticas como los muertos que las hacen posibles (únicamente en el universo literario del que proceden). Por lo tanto, Bécquer se sirve del encanto asociado a la música y a las presencias espirituales para narrar sucesos extraordinarios que tienen lugar en emplazamientos legendarios. En los dos casos, el resultado de la combinación de la palabra y el componente musical es un texto nuevo —inspirado en la forma y el contenido de las leyendas— donde se crea también una música original, la cual resulta imposible de imitar y de reproducir fuera del propio texto.

La referencia musical también es apreciable y relevante en los cuentos «Si tú me dices ven» y «Hungry for your love», escritos respectivamente por Antonio Muñoz Molina y Patricia Esteban Erlés. Ambos relatos se erigen sobre un sustrato musical procedente del verso de una canción que se resignifica dentro del texto literario. «Si tú me dices ven» está inspirado en un conocido bolero y en las clásicas historias sobre casas encantadas y fantasmas que anhelan resolver un asunto pendiente, el cual aparece tematizado en el propio título de origen musical. El bolero se convierte asimismo en la única vía de comunicación posible entre los vivos y los muertos dentro del relato. Por lo que se refiere a «Hungry for your love», el título procede de una canción de Van Morrison con la que el

fantasma del relato ansía comunicar sus sentimientos, pretensión que, no obstante, la mujer muerta abandona al conocer su verdadera condición. En ambos casos, el fantasma termina apropiándose tanto de la vivienda como de la música que conectaba su pasada existencia con su nuevo estado *post mortem*. Pueden considerarse, por lo tanto, relatos que tratan en última instancia sobre la génesis de una casa encantada, donde aún el vivo no ha cruzado el umbral del espacio maldito. Los intertextos musicales constituyen el principio germinal de la historia, además de expresar el sentimiento que impulsa las acciones del espectro a lo largo de la trama y que cobran al final de la misma un nuevo significado. La música, entonces, tiene el efecto de liberar a los fantasmas de sus ataduras pasadas. La resolución o desestimación de estos asuntos pendientes se traduce en la invasión, a través de la canción, del hogar por parte del fantasma, constituyéndose finalmente un espacio nuevo dentro de las ficciones que fusiona lo musical y lo fantástico. Así, estos dos cuentos de Antonio Muñoz Molina y Patricia Esteban Erlés parten de un referente melódico reconocible —además de otros literarios— para crear un texto original donde los versos seleccionados dan voz a los seres de ultratumba.

En definitiva, las descripciones musicales que distinguen los textos de Bécquer elevan la calidad de las leyendas con respecto a los relatos legendarios precedentes, lo cual ha dificultado la imitación de sus composiciones por narradores ulteriores. En las narraciones del escritor sevillano, tanto el elemento musical como el fantástico se encuentran profundamente imbricados en la dimensión religiosa del relato, que confiere al prodigo narrado un significado trascendente. La presencia melódica también singulariza los relatos de Antonio Muñoz Molina y Patricia Esteban Erlés, que se distancian así tanto de la *ghost story* convencional como de los textos literarios con los que dialogan. En estos dos cuentos, además, asistimos a la desacralización del fenómeno imposible, que ya no se encuentra legitimado por el culto católico, pese a la inspiración bíblica patente en alguno de sus componentes. De este modo, mientras que «El miserere» versa sobre las consecuencias del pecado a través de la culpa y el castigo de los espectros penitentes, en los relatos «Si tú me dices ven» y «Hungry for your love» la atención se centra en la absolución del fantasma y en el cuestionamiento de su

presunta falta. A este respecto, se aprecia también en la evolución del tandem música-fantasma el reemplazo del espectro masculino por el femenino, el cual asume el papel de mujer liberada, tanto de la autoridad patriarcal como de las imposiciones sociales. Además, lo que reverbera en los relatos actuales no es la música portentosa, a la vez que ficticia, de las leyendas becquerianas, sino las letras reales y perfectamente identificables de conocidas canciones. Ello constituye una apelación manifiesta a los receptores del texto, cuya colaboración a la hora de asignar un nuevo significado a los fragmentos melódicos dentro del tejido literario se convierte en indispensable. Es decir, los versos «Si tú me dices ven» y «Hungry for your love» que dan título a las composiciones de Muñoz Molina y Esteban Erlés, extraídos de las canciones originales e integrados al caudal narrativo, necesitan ser reevaluados durante el proceso de lectura para que adquieran sentido en el texto resultante. En consecuencia, la incorporación de la música como elemento estructurante en el cuento de fantasmas consigue en los relatos estudiados no solamente expandir los límites del encantamiento, sino también enriquecer la trama fantástica e implicar al lector en la (re)interpretación de los textos, al mismo tiempo que establece un nuevo espacio significativo, espectral e intermedial, en cada una de las composiciones.

Bibliografía:

ABELLO VERANO, Ana. (2023). *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual*. Madrid. Iberoamericana.

ALCALÁ CASTILLA, María. (1997). «Cronotopo e imagen del hombre en “Maese Pérez, el organista”». *El 866 Gnomo: Boletín de estudios becquerianos*. 6. 11-26.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. (2022). «El discurso subversivo de Patricia Esteban Erlés en el contexto de lo fantástico feminista». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 31. 125-143.

BADÍA FUMAZ, Rocío y MARÍAS Clara. (2024). «El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música». *Signa*. 33. 159-175.

BERTI, Eduardo. (2009). *Fantasmas*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (1996). *Leyendas*. Edición, introducción y notas de Pascual Izquierdo. Madrid. Cátedra.

BUXTON, Richard. (2014). «Fantasmas y religión entre los griegos contextos y control». *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas Fernández (eds.). Madrid. Abada. 41-54.

CASTRO BALBUENA, Antonio. (2022). «La música diegética como creadora de espacios narrativos únicos. Un caso práctico: “El nombre del viento”, de Patrick Rothfuss». *Archivum*. 52. 97-127.

CESERANI, Remo. (1999). *Lo fantástico*. Madrid. Antonio Libros.

COMELLAS, Mercedes. (2000). «Tras los límites del lenguaje: las fuentes de la poética musical becqueriana». *El Gnomo: boletín de estudios becquerianos*. 476. 94-113.

CORREA RAMÓN, Amelina. (2021). «Esqueletos románticos en dos leyendas de Bécquer: “El Miserere” y “La Rosa de Pasión”». *Revista de folklore*. 9. 25-48.

ESTEBAN ERLÉS, Patricia. (2010). *Azul ruso*. Madrid. Páginas de Espuma.

EUDAVE, Cecilia. (2023). «Confesiones fantasmales: el caso de “Hungry for your love” de Patricia Esteban Erlés y “Corazones negros” de Atenea Cruz». *Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispánicas*. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.) Berlín. Peter Lang. 175-190.

FERNÁNDEZ ARELLANO, José Luis. (2013). «Nuevos apéndices». *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid. Fuentetaja. 317-380.

GARCÍA JURADO, Francisco. (2002). «La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin.7, 27, 5-11) releída como relato gótico». *Exemplaria*. 6. 55-80.

GARCÍA JURADO, Francisco. (2011). «Introducción». *El Vesubio, los fantasmas y otras cartas*. Madrid. Cátedra. 9-31.

GARCÍA-VIÑÓ, Manuel. (1970). *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*. Madrid. Gredos.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta. (2018). *Creencias y rituales funerarios: el más allá en la Grecia antigua*. Madrid. Síntesis.

GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana y MIRCALA, Jack. (2014). «Plinio el Joven y la imagen del fantasma en la ilustración literaria del siglo XIX». *Fantasma, aparecidos y muertos sin descanso*. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas Fernández (eds.). Madrid. Abada. 267-292.

IZQUIERDO, Pascual. (1996). «Introducción». *Leyendas*. Pascual Izquierdo (ed.). Madrid. Cátedra. 11-93.

LECOTEX, Claude. (1999). *Fantasma y aparecidos en la Edad Media*. Barcelona. Liberduplex.

LÓPEZ CASTRO, Armando. (2003). «La inefable melodía de Bécquer». *Revista de Filología*. 21. 187-202.

LLOPIS, Rafael. (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid. Fuentetaja.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. (2017). *Nada del otro mundo*. Barcelona. Seix-Barral.

NOËL, Carroll. (2025). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid. Antonio Machado Libros.

OGDEN, Daniel. (2014). «Fantasma, aparecidos y muertos sin descanso». *Fantasma, aparecidos y muertos sin descanso*. En Mercedes

Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas Fernández (ed.). Madrid. Abada. 101-116.

PARKER, Dorothy. (1998). *Here We Are. A Telephone Call*. London. Travelman.

PAYÁN, Juan Jesús. (2014). «El bolero y otros símbolos estructurales en “Si tú me dices ven” de Antonio Muñoz Molina». *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. David Roas y Teresa López Pellisa (eds.). Málaga. E.D.A.

ROAS, David. (2011a). *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*. Madrid. Devenir.

ROAS, David. (2011b). «Exploradores de lo (ir)real: nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 87. 293-313.

ROAS, David. (2019). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid. Páginas de Espuma.

ROAS, David. (2022). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. León. Eolas.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2019). «La ruta hacia «El Monte de las Ánimas». Propuesta de una poética del cuento romántico». *Anales de Literatura Española*. 31. 163-179.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. (2016). «Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau». *Eikón / Imago*. 5. 175-202.

TRANCÓN LAGUNAS, María Montserrat. (1999). «La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo». *Brujas, demonios y fantasmas*. Jaume Pont (ed.). Lleida. Universitat de Lleida. 41-55.

WOLF, Werner. (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam-Atlanta. Editions Rodopi.